

Die Entwicklung der Diminutionstechnik in amerikanischem Jazz

Beachten Sie ferner die weitere Bereicherung der Blues-Akkord-Fortschreitung -- ^{die ersten unter der zweiten Stufe} eine Art ^{Quinten} Fortschreitung im Bass: der ursprüngliche Dominant-Sept-Akkord erscheint jetzt nach dem Sept-Akkord der zweiten Stufe ~~weiter~~.

Ich hätte sagen sollen, der Dominant-Sept-Akkord wird nach dem Sept-Akkord der zweiten Stufe erwartet, ^{denn} In Wirklichkeit erscheint er nicht. Hier und auch in den meisten neueren Blues ist der Dominant-Septakkord ausgelassen.

Der Sept-Akkord der zweiten Stufe ist wahrscheinlich in den Blues von aussen her hineingetragen worden, aber sie wurde mit Leichtigkeit übernommen und beibehalten, denn die erniedrigte Terz, die oft in diesen Takten erscheint, wird durch sie besser gestützt als durch einen Dominant-Septakkord. Wenn nämlich die erniedrigte Terz über dem Dominant-Septakkord erscheint, so entsteht eine verminderte ^{oder schwache} Quart mit dem Leitton. Dieses wirkt sich aus als Auflösungszwang für die erniedrigte Terz, während sie doch ihre charakteristische Eigenart als sozusagen fixiertes Intervall behaupten sollte. Ich möchte hier noch einmal betonen, dass die ursprünglichen Blue-Töne in jeder Entwicklungsstufe die melodische und die harmonische Entwicklung des Jazz beeinflusst haben. Sie entscheiden über die Annahme oder Ablehnung neuer, und die Umformung alter Elemente.

BEISPIEL 10

Als letzte Beispiel von Blues-Diminutionen möchte ich Ihnen die Aufnahmen zweier Improvisationen des Altosaxophon-Spielers Charlie Parker vorspielen. Sie sind typisch für die Kompliziertheit der Diminutions-Technik, die man in der Mitte der vierziger und zu Anfang der fünfziger Jahre erreicht hatte. ^{Also,} Hier ist der erste Chorus eines Blues in einem raschen Tempo.

① Schallplatte: Parker - Blues - erster Chorus
 " " " " " " " "

Ich möchte Sie auf einige charakteristische Merkmale allgemeiner Natur hinweisen. Erstens ist die melodische Linie durch Wiederholungen vereinheitlicht, wie zum Beispiel die Wiederholung des Auftaktes am Anfang jeder Gruppe und durch den Abschluss jeder Phrase auf F, ^{oder F-C.}

Ferner, benützen die langen Phrasen gleichmäßige Notenwerte. Das steht im Gegensatz zu den vielfältigen Notenwerten, die Sie in Louis Armstrongs ^{aber Gesangs-} kürzeren Phrase gehört haben. Diese Merkmale sind wahrscheinlich durch die Entwicklung der Instrumental-Technik und deren Ausnützung entstanden, ~~was also kaum eine rein musikalische Entwicklung war.~~

Drittens ist der Unterschied zwischen ^{dieser} den Akkordfolgen und ^{den} des früheren Blues beachtenswert.

Beispiel 11 (Vergleich zwischen alten u. neuen Fortschreitungen)

~~Wiederholung~~ Hier können wir sehen, wie die melodische Bezeichnung, die durch die immer kompliziertere Komplex-Diminutions-Praxis zustande gekommen ist, auch die Akkordfolge bezeichnet.

Der nackte Dreiklang wird in dem neuen Blues nicht benützt.

Hier und in aller Jazz-Musik unserer Zeit erscheint der Dreiklang zusammen mit der Sext, der Septime, oder der None über dem Grundton. [Flügel!]

~~Auch~~ In Takt 4 der neueren Fassung vertritt jetzt ein Nonen-Akkord den ursprünglichen Septimen-Akkord. In Takt 5 sehen Sie wieder eine ähnliche Vertretung. In Takt 9 finden wir einen Nonen-Akkord der zweiten Stufe, in den wir vom vorhergehenden Takt in Parallel-Bewegung hineingehen. || Sie hören jetzt die erste Variation auf das dieses Blues-"Thema" das Sie eben gehört haben.

BEISPIEL 12

Schallplatte: Parker - Blues, zweiter Chorus
 Beispiel 12 " " " "

Wie früher, habe ich in der vereinfachten Fassung die Töne gezeigt, die diminiert werden. So sehen Sie zum Beispiel in den ersten vier Takten der vereinfachten Darstellung keine absteigende Linie mit stark hervortretender erniedrigter Septime und Terz. Die einzelnen Diminutionen verlaufen folgendermassen:

in den einzelnen Takten

Also, die Diminution von B in Takt 1 besteht aus höheren und tieferen Nebennoten.

Die Diminution von As, der erniedrigten Septime in Takt 2 besteht aus einer höheren Nebennote mit anschliessenden Durchgangstönen, die welch zum nächsten Ton der Linie führen, nämlich zu F.

In Takt 3 sehen wir, wie der Dreiklang auf der Tonika mittels Durchgangstönen ausgefüllt und mit einer Nebennote, A, verzerrt ist. prolongiert

In Takt 4 bewegt sich die Diminution um Des, die erniedrigte Terz, und besteht aus einer Akkordbrechung. In diesem Takt erscheint die der erniedrigte Septime, As, als Durchgangston der zu der folgenden Diminution führt.

In Takt 5 ist Des immer noch der Hauptton. Hier wird es durch eine aufsteigende Linie von G aus eingeführt, die sich innerhalb des Es dur-Nonen-Akkords abspielt.

Bemerkenswert ist in Takt 6 und 7 die Anhäufung von diatonischen und chromatischen Nebennoten, die Die vereinfachte Darstellung zeigt

in der vereinfachten Darstellung zeigt in Takt 9 und 10 eine Abwärts-Brechung des Septimen-Akkordes der zweiten Stufe, in der der chromatische Durchgangston, Ces, besonders hervortritt. In diesen zwei Takten vereinigt die Diminution Neben- und Durchgangstöne. *

→ VORSPIELEN: ① Brechung ② Vereinfachte Linie ③ wie es ist. ←

Und schliesslich, erscheint in Takt 11 eine vollständige Nebennoten-Figur, die auf der Terz D basiert ist. *

Also, Diese reich ausgearbeitete Improvisation benützt zwar die üblichen Diminutions-Arten, aber sie verwendet sie in verwickelter und ungewöhnlicher Weise. Sie ist von ausserordentlicher Flüssigkeit und Mannigfaltigkeit.

In rhythmischer Beziehung ist zu beachten: Die Anlage der Melodie in Zweitakt-Gruppen, ~~XXXXXX~~ das heisst alla breve. Nur der Bass und die Trommeln bringen in jedem Takt die vier Schläge. Darum bilden die häufigen betonten Stellen, die an metrisch schwachen Stellen stehen, einen rhythmischen Kontrapunkt zu den metrischen Akzenten.

* Wiederholung der Figur/Diminution/ im ersten Takt

* Jede Vier-Takt-Gruppe hat verschiedene, und doch ist das ganze Phänomen ist organisch vereint durch die Harmonik.

Siebenter Teil

Ich habe Ihnen kurz dargestellt, wie sich die Diminutions-Praxis im Jazz von seinen Anfängen bis in die heutige Zeit entwickelt hat, und habe als Beispiele nur Improvisationen über den zwölftaktigen Blues benützt. Nun vergibt sich selbstverständlich die Frage: Wie weit sind Blues-Diminutionen mit den Diminutionen verwandt, die sich auf andere Tonfolgen aufbauen? Wir wollen versuchen, dieses zu antworten, indem wir uns einen Teil einer Improvisation anhören, die nicht auf den Blues, sondern auf die zweite Achttakt-Gruppe eines populären Songs aufgebaut ist.

① Ich spiele Ihnen zuerst den ~~zuerst~~ ^{zugrundeliegenden Satz vor}. An sich selbst ist dieser Tonsetz banal und uninteressant. Sie werden hören, wie die Improvisation über ihn etwas eigenartig klingen kann.

Also jetzt die Improvisation: ② Beispiel 13: " " " " " " Schallplatte: Lester Young: These Foolish Things

③ Schallplatte: Lester Young: These Foolish Things

Vieles ist hier ähnlich wie in den Diminutionen der Blues-Improvisationen. Erstens bildet die Original-Melodie nicht den zugrundeliegenden melodischen Kern für die Diminutionen, sondern -- wie im Blues -- die improvisierte Melodie ist lediglich auf den Akkordfolgen aufgebaut. Um die Art der Diminutionen deutlich zu machen, habe ich wieder eine vereinfachte Darstellung der melodischen Linie ausgearbeitet, die jenen zugrunde liegt. ^{Ich werde diese vereinfachte Fassung} Diese Skizze zeigt die Polyphone Natur der Improvisation und ihren inneren Zusammenhang. Sie zeigt auch deutlich den Ursprung der Dissonanzen, namentlich im Verhältnis zu dem Bass, und wie sie behandelt sind. Also, in der langen absteigenden Linie treten sie auf als Vorschlagsnoten, Vorhalte, chromatische Wechselnoten und chromatische Nebennoten. Beachtenswert sind die verspäteten Auflösungen dieser Dissonanzen. Der eigentliche Ursprung dieser verspäteten Auflösungen ist natürlich die Aufhaltung und Wiederholung der Blue-Töne in der frühen Blues-Akkordfolge.

Wir hören jetzt ein weiteres Beispiel einer nicht auf dem Blues aufgebauten Diminution. Es ist eine Improvisation Charlie Parkers über ~~den~~ einen der üblichen populären Songs.

① Ich spiele Ihnen zuerst den ~~ersten Satz~~ ^{zugrundeliegenden Satz vor}. Schallplatte: Parker: Mood for Love

Also jetzt die Improvisation: ② Beispiel 14: " " " " Schallplatte: Parker: Mood for Love

Diese sehr reich ausgearbeitete Improvisation ist in mancherlei Hinsicht interessant. In Takt 1 ist ein Ton ^{über} übersprungen, den man sich aus rhythmischen Gründen hinzudenken muss. In Takt 2 sehen wir eine unvollständige obere Nebennote. Diese erscheint in Takt 11 wieder, wo sie zu einer unteren Nebennote von As wird. Wir finden hier eine Unzahl melodischer Verknüpfungen dieser Art. Sie bringen eine Vereinheitlichung zustande, wie man sie nur selten in einer Improvisation vorfindet. ~~Das Rhythmus ist, wie man sieht, nicht~~

Der Rhythmus ist, wie man sieht, ziemlich kompliziert. So wird zum Beispiel in Takt 5 und 6 die Brechung erst als Sextole gebracht, dann verkleinert, und schliesslich wieder zu ihrer ursprünglichen Form als Sextole ausgedehnt, aber jetzt metrisch an anderer Stelle. Der Rhythmus der Akzente in der Melodie steht oft in Widerspruch zu den metrischen Akzenten. Ferner, finden sich am Anfang und Ende der Phrasen melodische Anfügungen zum Zwecke der Vermeidung von nicht gewollten metrischen Akzenten.

Die einzelnen Diminutions-Arten sind die üblichen. Wir finden Nebennoten, sowohl chromatische wie diatonische (Takt 14), Brechungen (Takt 7) und Durchgänge, die Intervalle verschiedener Weite durchlaufen -- zum Beispiel die Oktave in Takt 13. ^{Abcd} Die Verbindung dieser Diminutionsarten und die Geschwindigkeit und der Fluss mit dem sie aufeinander folgen, machen diese Improvisation so Komplex.

Die vereinfachte Darstellung zeigt, mehr ins Einzelne gehend, die Art dieser Diminutionen und ihren inneren Zusammenhang. [✓] Beachten Sie bitte die Diminutionsweise des Taktes 7. Der Hauptton ist hier wieder die Septime des Akkords, Des. Des ist zuerst mittels einer absteigenden Hinzufügung von F, über ein zu denkendes Es prolongiert, dann durch eine Akkordbrechung unterhalb von Des. Von dem Auflösungsston, C, zweigen sich dann zwei verschiedene Bewegungen ab: erstens, die Durchgangston-Folge, A-Gis-Fis, die sich am ersten Taktteil des Taktes 8 mit der Terz F vereinigt, [✓] und zweitens, die enharmonische Verbindung H-Ces, die erniedrigte Terz, in Takt 8.

Eine andere interessante Diminutionsart ist in den Takten 9 bis 12 angewandt. Ges, das als unvollständige Nebennote erscheint, löst sich, wie zu erwarten, abwärts nach F auf. Sogleich nach dieser Auflösung wird das As aufgesetzt und gehalten, sodass es in Takt 10 zum Vorhalt wird, wo es die Quart des Basses ist. As wirkt weiter in der ersten Hälfte des Taktes 11, während C aufgesetzt wird. Schliesslich, wenn der Bass zu As geht, löst sich das As der Oberstimme nicht abwärts nach Ges auf, wie man erwarten sollte, sondern es geht über Des des Basses, aufwärts nach B.* Diese komplizierten Diminutionen haben mancherlei Aehnlichkeit mit denen der chromatischen Musik des späten neunzehnten Jahrhunderts.

* ^{parenthetical} Insert here; remark about the fact, "I have known"

EINLEITUNG Meins Damen u. Herren

Der Grund, weshalb ich Jazz zum Gegenstand dieses kurzen Vortrags gewählt habe, ist nicht etwa in übertriebenem Nationalstolz zu suchen ~~oder~~ weil ich etwa glaubte, dass der Jazz wesentlich zur Lösung der Probleme in der traditionellen oder zeitgenössischen Musik beizutragen hätte. Der Grund, den ich Ihnen auseinandersetzen möchte, ist viel einfacher, und ^{von} rein musikalischer Natur, denn

→ Während seiner kurzen Lebensdauer hat der Jazz eine interessante Entwicklung gezeigt, die sich von relativ einfachen Anfängen zu grösserer Kompliziertheit bewegt. Und da ein so wesentlicher Bestandteil des Jazz, die Improvisation, auch von so hoher Bedeutung in der Entwicklung der europäischen tonalen Musik gewesen ist, ist es sicherlich wert, sie einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Damit meine ich, dass die Ausübung der Improvisation und der Komposition in der tonalen Musik ~~Weste~~ Europas in einem neuen Licht erscheinen mögen, wenn wir die Entwicklungsgeschichte des Jazz betrachten, ~~die~~ ein zwar beschränktes, aber doch mehr oder weniger in sich abgeschlossenes Gebiet darstellt. Eine etwas ähnliche Situation finden wir in den Sprachwissenschaften, wo wir neue Einblicke in den Bau etwa der romanischen Sprachen dadurch gewinnen, dass wir andere ^{Wesentlich komplizierter} Sprachgruppen studieren. In diesem ^{Zusammenhang} ist es bedauerlich, dass Musiktheoretiker sich bis jetzt noch nicht in die Geschichte der Jazz-Improvisation interessieren. Die meisten Jazz "Studien" ~~wurden~~ ^{immer noch nur} von Dilettanten gemacht. Deshalb ^{wurden}

Ich möchte Ihnen ^{deshalb} darum einen kurzen Ueberblick über die Entwicklung der Jazz-Improvisation geben. Allerdings wird es zunächst notwendig sein, einige wesentliche Begriffe und Ausdrücke zu erläutern. Diese Begriffe und Ausdrücke sind Ihnen Allen vollkommen vertraut, und ich bitte Sie im voraus, mir zu vergeben, dass ich diese selbstverständlichen Dinge erwähne. Ich tue dies auch nur, um einen festen Ausgangspunkt für meine weiteren Ausführungen zu haben.

Ich war letzte Woche bei dem Musikwissenschaftlichen Kongress in Köln, und es hat mich sehr interessiert, dass einer der Generalthemen sich mit der Improvisation befasst hat. Aber fremd Wort über Jazz, der eine wichtige und lebende Improvisationsform darstellt.

Insert here regarding jazz as on-going practice + current interest in and information available on improvisation practices in other periods.

~~DER GRUND, WESHALB ICH JAZZ ZUM GEGENSTAND DIESES KURZEN~~

Ich war gerade letzte Woche in Köln bei
dem musikwissenschaftlichen Kongress und habe
es mit mir selbst gepredigt, dass es für die
Grundthesen ~~von~~ ~~der~~ ~~Improvisations~~ ~~Praxis~~
gleich einer der Grundthesen sich mit ~~der~~ ~~Improvisation~~
befasst hat. Aber kein Wort über ~~den~~ ~~festen~~
das ~~lebende~~ ~~Beispiel~~ eine wichtig und lebende
Improvisationsform darstellt.

ERSTER TEIL

Das Wesen der Jazz-Improvisation ist melodisch. Aus diesem Grunde ist es für eine nähere Untersuchung am besten, dabei an die Technik der Diminution zu denken. Mit Diminution meine ich die Art und Weise, wie ein bestimmter einfacher Tonsatz melodisch variiert wird (also nicht nur rhythmisch oder harmonisch), sodass sein Inhalt gedehnt, das heisst "prolongiert" wird. Ich zeige Ihnen hier ein Beispiel einer solchen einfachen Grundfassung, nicht aus dem Gebiet des Jazz, sondern europäischen Ursprungs:

→ ^{Beispiel}
 Ex. 1: Reduktion von Händels Air in B ~~dur~~ ^{dur}
 VORSPIELEN

Betrachten wir die Melodie dieses Satzes. In Takt 1 steigt sie von der Prim zur Terz an. Die Terz ist dann mit höheren und tieferen Nebennoten verziert. Bei dem Buchstaben A, sehen wir wie diese Töne den wichtigsten melodischen Ton, die Terz D, prolongieren. Darum stellt diese Umschreibung mehr dar als eine gewöhnliche Verzierung. Um ihre strukturelle Bedeutung zu betonen, will ich den traditionellen Ausdruck Diminution benutzen, und nicht Verzierung. Der Ausdruck Diminution schliesst den Begriff der Verzierung ein; darüber hinaus weist er aber auf die Aufgabe hin, der die Diminution dient; nämlich die Prolongierung des Inhalts. Wie Ihnen wahrscheinlich bekannt ist, bildet der Begriff "Prolongation" in bestimmten "Schichten" einen Teil der Lehre Heinrich Schenkers. Dieser Begriff bildet die Grundlage meines Vortrags.

^{Diminution}
^{Prolongation}
 In Takt 3, bei dem Buchstaben B, sehen wir eine andere Art Prologation. Sie zeigt einen Zug innerhalb eines Klanges und führt über den Haupt-Melodieton, die Terz, um eine weitere Terz hinaus. Dieses kurze Beispiel zeigt uns also zwei grundsätzliche Arten von Diminutionen. Die erste, bei A, benutzt die Nebennote, die zweite, bei B, den Durchgangston.

^{Beispiel}
 Im Folgenden sehen wir, wie die Melodie dieser Grundfassung mittels Diminutionen weiter gedehnt wird:

→ ^{Beispiel}
 Ex. 2: Air, vollständig
 Das ^{die erste Phase von}
 Dies ist natürlich Händels bekannte Air in B dur. Vorher hatte ich Ihnen eine vereinfachte Fassung gezeigt, die den zugrundeliegenden Satz deutlich machte. Die aufsteigende Linie in Takt 1 ist jetzt inhaltlich vermehrt. Der Durchgangston C erhält obere und untere Nebennoten, die als Triller mit Nachschlag erscheinen. Das D auf dem dritten Taktteil ist mittels einer ab- und aufsteigenden Bewegung diminuiert, die das Terz-Intervall der Harmonie durchschreitet. Und der ganze Satz ist jetzt rhythmisch bereichert.

(Händels Var. 3)
 Das folgende Beispiel zeigt noch weiter vermehrtes melodisches Geschehen:

→ ^{Beispiel}
 Ex. 3: Händels Var. 3

VORSPIELEN

Die auffallendste Verwandlung hier ist rhythmischer Art: die Aufteilung der ursprünglichen Viertelnoten in Achtel-Triolen. Aber diese rhythmische Aufteilung ist nur das Ergebnis der Hier angewandten Diminution: ^{das} Jeder Ton der ansteigenden Linie ist mit seiner eigenen dreitönigen Gruppe versehen, die den Gesamt-Terz-Anstieg widerspiegelt.

Untersuchen wir jetzt eine der Brahms'chen Variationen über dieselbe Grundfassung:

→ Beispiel 4: Brahms Var.2

VORSPIELEN

Ebenso, wie in der Händelschen Variation finden wir hier eine rhythmische Unterteilung in Triolen. Dagegen sind die melodischen Diminutionen reicher gestaltet. Sie zeigen chromatische untere Nebennoten in der Oberstimme und chromatische Durchgänge in den Mittelstimmen und im Bass.

Wenn wir die Variation Händels mit der von Brahms vergleichen, so zeigt die letztere eine verwickeltere Schreibweise, da sie unterschiedliche Diminutions-Arten in den verschiedenen Stimmen verwendet. Auch die Variation von Brahms entfernt sich weiter von der einfachen Grundfassung. Wir können also sagen, dass Brahms' Variation ein späteres Stadium in der Entwicklung der Diminutionskunst vertritt.

ZWEITER TEIL

Selbstverständlich, im Jazz kann man nicht von einer Entwicklung der Diminutions-Technik sprechen, in der Art wie sie in der komponierten, niedergeschriebenen Musik Europas existiert. Einer der Gründe dafür ist, dass die Jazz-Diminution nur in der Improvisation existiert und nicht eine derartige Entwicklung erleben konnte wie die europäische Diminution, die sich im Lauf von Jahrhunderten in den Werken vieler bedeutender Komponisten vollzog. Daher findet man im Jazz nicht dieselbe ausgereifte, verfeinerte Diminutionsweise wie in komponierter Musik. Trotzdem hat die Jazz-Improvisation sehr Bemerkenswertes erreicht, wenn man ihre bescheidenen Anfänge betrachtet und wenn man dazu bedenkt, wie sie fast vollkommen von der Entwicklung der komponierten Musik abgetrennt war.

Die Anfänge des Jazz sind im Blues der amerikanischen Neger zu finden; der Blues selber hat seinen Ursprung wahrscheinlich in Afrika. Hier ^{ist} ein Beispiel dieser Form:

Schallplatte: Blind Willie Johnson-
Dark was the night

Beispiel 5

BEISPIEL 5

(ohne Worte)
Wahrscheinlich von religiöser Bedeutung

Diese primitive, aber ausdrucksvolle Musik geriet allmählich unter den Einfluss der westlichen europäischen Musik und nahm schliesslich die folgende Gestalt an:

VORSPIELEN

Beispiel 5: 12-taktiger Blues in As dur

Sehen wir uns dieses Beispiel näher an. Es umfasst zwölf Takte und ist daher als der zwölftaktiger Blues bekannt. Die Akkordfolge ist rudimentär. ^{wie Sie oben gehört haben} Dagegen ist die Melodie höchst eigenartig. Statt Melodie hätte ich genauer sagen sollen: melodische Elemente, denn im Blues gibt es ^{keine} festgelegte Melodie. Diese eigenartigen melodischen Elemente sind die erniedrigte Terz und die erniedrigte Septime in der Tonleiter; ^{point} sie sind bekannt unter dem Namen "Blue Notes", das heisst, Blue-Töne. ^{Play auf Klavier} In der Aufnahme, die ich Ihnen gleich vorspielen will, werden Sie diese Töne mehrmals hören. Sie waren auch in der Aufnahme vorhanden, die ich Ihnen gerade eben vorgespielt habe, aber in Vierteltönen schwankend. Auch war natürlich in der Aufnahme der grundlegende diatonische Bau nicht deutlich.

Wenn wir jetzt die Entwicklung des Jazz verfolgen, werden wir bemerken, dass diese Blue-Töne im Mittelpunkt der Jazz-Improvisation stehen. Sie beeinflussen auch die Akkord-Folge, ^{die Grenze zwischen Jazz und dem} wie das Bild zeigt, und ermöglichen es ihr später, die komplizierten Akkorde, die auch den französischen Impressionismus charakterisieren, sich auf natürliche Weise anzueignen. — possibly imitated here

Die charakteristische rhythmische Eigenart des Blues und des Jazz ist, dass die Takteile, in Triolen unterteilt sind. In der Aufnahme, die ich Ihnen jetzt spielen werde, hören Sie diese Triolen in der Gitarren-Begleitung; ^{die ich hier ~~vorher~~ gezeigt habe.} _{unter in Notenschrift}

Beispiel 5: Gitarren-Figurierung.

VORSPIELEN

(Name Klavier) Beachten Sie bitte, wie in dieser Figurierung auch die erniedrigte Septime hervortritt.

Die folgende Aufnahme ist die eines gesungenen zwölftaktigen Blues. Der gesungene Blues ist ein Vorläufer des komplizierteren instrumentalen Blues.

Schallplatte: Bessie Smith - Mean ol' bedbug blues

— Bessie Smith
— "Die gemeinen alten Wanzen"

Dritter Teil

Der Satz des zwölftaktigen Blues ist der wichtigste Satz für die Jazz-Improvisation. Er hat sich ^{auch} bis zum heutigen Tag erhalten. Wenn wir also seine Entwicklung verfolgen, gewinnen wir ein deutliches Bild von der Entwicklung der Diminution im Jazz überhaupt; denn der zugrundeliegende Satz des Blues bleibt gleich, wenn er auch beträchtlichen Veränderungen melodischer, rhythmischer und harmonischer Art unterworfen wird.

In der späteren Entwicklungsgeschichte des Jazz kann man im grossen Ganzen drei Entwicklungs-Stufen unterscheiden --- ich spreche jetzt nur vom instrumentalen Jazz. Die erste Entwicklungsstufe finden wir in den ~~1920er~~ neunzehnhundert-zwanziger Jahren -- die Nach-Ragtime Periode. Ich spiele jetzt einen typischen Blues aus dieser Zeit:

Chorus

③ Schallplatte: Louis Armstrong - Brid (e) Well Blues

Diese Improvisation von Louis Armstrong ist dadurch besonders interessant, weil sie deutlich zeigt, wie die melodischen Diminutionen, die die Blue notes hervortreiben, schliesslich auch die zugrundeliegende Akkordfolge verändern. Ich zeige Ihnen jetzt die Improvisation, die wir eben gehört haben, in Notenschrift: Ich habe diese, sowohl wie alle folgende Improvisationen, die Sie sehen werden, selbst von den Platten abgeschrieben.

Beispiel 6: Armstrong - Brid (e) Well Blues

Hören wir ^{jetzt} die Aufnahme nochmal an. Ich habe ich direkt unter der improvisierten Melodie, die Haupttöne geschrieben, um die sich die Diminutionen bewegen.

Diese Haupttöne sind der zugrundeliegenden Melodie eines Variationen-Themas in der niedergeschriebenen Musik vergleichbar. [Füßel]

Zu beachten sind die erniedrigten Terzen in Takt 1 und 2, welch letzterer eine dissonante Sexte, G, als Diminution der Terz, enthält. In Takt 3 deutet die erniedrigte Septime einen Harmoniewechsel an. Dieser Harmoniewechsel erscheint aber in der Begleitung erst in dem darauffolgenden Takt. Ebenso wird in Takt 8 der chromatische Durchgangston As nicht von dem Akkord der Begleitung gestützt. // Diese Vorgänge eröffnen einen Ausblick auf die spätere Diminutions-Praxis und auf reicher ausgestaltete Akkordfolgen, deren Ursprung melodisch ist.

Andere typische Erscheinungen der Diminution sind das häufige Auftreten der oberen Nebennote und der chromatischen Neben- und Durchgangsnoten, die Dissonanzen prolongieren. Beachten Sie beispielsweise, die Figur in Takt 4, ~~xxxxxxxixix~~
 Diese ~~chromatische~~ chromatische und diatonische Nebennotendiminution der None, die selbst den Grundton vertritt, wird später in der Jazz-Improvisation viel gebraucht.

Am ersten Taktteil des Taktes 5 sehen Sie eine unaufgelöste obere Nebennote, eine Sext über dem Bass. In späteren Blues-Improvisationen wird diese Dissonanz in den Akkord aufgenommen, den bekannten Akkord der hinzugefügten Sext (sixte ajoutée).

Die Diminution von B in Takt 6 zeigt eine Akkordbrechung mit Durchgangstönen. Der Akkord ist der zugrundeliegende Es dur-Akkord der vierten Stufe. Die ~~modulierende~~ Diminution, die eine Terz über B, ~~der~~ der Quint des Akkords, B, anfangt, ist dieser wie vorgebaut, mit der Wirkung eines Sept-Akkords. Auch hier erscheint diese Dissonanz nicht in der Begleitung.

In Takt 9 erscheint die Diminution des Es in Form einer Brechung des Dominant-Septimen-Akkords. Bemerkenswert ist, wie an manchen Stellen, zum Beispiel ^{an Stellen} in Takt 6 und 10, die Melodie den Akkordwechsel vorausnimmt. Dieses ist ein frühes Beispiel für eine Spielweise, die später in der Jazz-Improvisation geradezu zur Manier ausartet. (unfrei)

Schliesslich, beachten Sie bitte die verwickelten Rhythmen. Die ~~wier~~ Gruppen von ^{vier} Sechzehntel-Noten sind im Grunde genommen unvollständige Sextolen. ~~Die dritte und über den ersten Gruppe in~~
 Aber ich habe die einfachere Schreibweise benützt, die in der Jazz Notenschrift allgemein gebräuchlich ist. ~~Den rhythmischen Akzent~~ Auch ~~den Akzent~~ ^{in der Notenschrift nicht gezeigt} ist der rhythmische Akzent, der sich andauernd verschiebt, während er sich frei über dem streng metrischen Grundmass der Begleitung bewegt. Auch werden öfters Akzente, die man erwartet, nicht gebracht, und dies trägt noch mehr zu der Freiheit der melodischen Linie bei.

[Hören wir diese Aufnahme nochmal an!]

Vierter Teil

Ich spiele Ihnen jetzt zwei ^{Blues-}Aufnahmen aus der Zweiten Entwicklungsstufe der Jazz-Diminution. Anhand der Niederschrift wollen wir dann feststellen, welche Elemente der ersten Periode beibehalten wurden, und welche eine Umwandlung ~~erlitten~~ erfahren.

④ Schallplatte: Lester Young - Salute to Fats

Dieses Solo von Lester Young ist zwar in vielerlei Hinsicht ähnlich wie das Solo von Louis Armstrong. In der Charakteristik der Diminutionen und der reicher ausgestalteten Akkordfolge zeigt sich aber deutlich eine Fortentwicklung.

Das zweite Beispiel dieser Entwicklungsstufe stammt von demselben Spieler.

→ BEISPIEL 7

⑤ Schallplatte: Lester Young - Blues 'n Bells
Beispiel 7: " " " "

Beachten Sie bitte Takt 8: hier spielt die Begleitung eine ~~chromatische~~ ^{chromatische} Durchgangs-Harmonie, einen Septimen-Akkord. ^{Vorspiel} Über diesem Akkord spielt der Solist eine Diminution des Tones G. Dieses G bildet eine Dissonanz mit dem Akkord der Begleitung, und zwar infolge eines rein zufälligen Zusammentreffens: Der Solist wählt zur Grundlage seiner Diminution einen diatonisch durchgehenden Septakkord, während der Begleiter statt dessen, einen chromatischen Durchgangs-Akkord bringt, einen h moll-Septakkord. ^{Widersprüche} ~~Widersprüche~~ dieser Art, die aus dem Zufall geboren sind, charakterisieren den Jazz in dieser mittleren Periode, während deren die zugrundeliegende Akkordfolge weitere Bereicherung erfährt. In der nächsten Entwicklungsstufe kann man kompliciertere Erscheinungen der Diminution auf diese früheren Zufälligkeiten ursächlich zurückführen.

Hier insit vgerding balmer zwischen happenstance & integration

Fünfter Teil

An dieser Stelle möchte ich einen Augenblick darauf verwenden um zu erklären, wie, in aller Wahrscheinlichkeit, die Akkordfolge des Blues bereichert wurde.

Beispiel 8: Akkord-Evolution

Andere chromatische Akkorde -- neben dem Septimen-Akkord auf der Vierten Stufe und der Wechseldominante in dem zugrundeliegenden Satz -- erscheinen zuerst in der Kadenz.

die Ihre Entstehungs-Geschichte ^(die ich hier gezeigt habe) basiert auf dem Melodischen, auf den Blue-Töne. Bei A sehen wir die rein melodische "blue" Terz. Bei B sehen wir dasselbe über einer Kadenz V - I, und das Ergebnis ist ein komplizierterer Akkord. ~~Hier haben wir ein Beispiel~~ Bei C ist der andere Blue-ton, die erniedrigte Septime, in den Akkord der Tonika aufgenommen. Bei D sehen wir eine folgerichtige Erweiterung dieser dissonanten Verhältnisse: alle Stimmen zeigen chromatische Nebennoten, sogar der Bass, der jetzt auf der erniedrigten Sekunde, statt auf der fünften Stufe steht. Ich spiele Ihnen dieses Beispiel vor. VORSPIELEN (A-B-C-D)

Späterhin erscheinen chromatische Folgen dieser Art auch in anderen Teilen des Blues und natürlich ausserhalb des Blues in Jazz-Improvisationen überhaupt.

Sechster Teil

Betrachten wir jetzt die dritte Stufe in der Entwicklung der Jazz-Diminution. Hier hören Sie eine Blues-Aufnahme aus der jüngsten Zeit:

BEISPIEL 9

⑥ Schallplatte: Modern Jazz Quartet - Bluesology

Sehen Sie, wie in Takt 2 in diesem stark stilisierten Blues-"Thema" die erniedrigte Septime sich durchsetzt. Beachten Sie auch, dass sie als Teil eines Akkords (Takt 4) und als rein melodische Dissonanz erscheint (in Takt 1 und 5).

Just how language develop. analogy - principle of integration (incorporation is same)